DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG 1929/1930

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST E.V.

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, VERLAG, GMBH

MÜNCHEN

SCHRIFTLEITUNG:

PROF. DR. GEORG LILL, DIREKTOR DES BAYER. LANDESAMTES FÜR DENKMALPFLEGE, MÜNCHEN, PRINZREGENTENSTR. 3; PÄPSTL. HAUSPRÄLAT DR. MICHAEL HARTIG, DOMKAPITULAR, MÜNCHEN; MONSIGNORE PROF. DR. RICHARD HOFFMANN, PÄPSTL. GEHEIMKÄMMERER, HAUPTKONSERVATOR AM BAYERISCHEN LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE, MÜNCHEN

blöden Gesichtsausdruck, als ob Verbrecher Modell gesessen hätten. Die kirchlichen Künste müssen aus dem Glauben leben und arbeiten.

Im besonderen muß die kirchliche Gesangkunst zum Gottesdienst werden. Was unsere Kirchenchöre in München, voran der Domchor, das ganze Jahr Meisterhaftes leisten, soll heute am Jahresschluß vom Bischof öffentlich bedankt sein. Wo der Kirchengesang Gebet und Gottesdienst wird, werden die Seelen erhoben und erquickt. Aufs neue verkosten sie das Psalmwort: »Wie lieblich sind deine Wohnungen, o Herr der Heerscharen« (Ps. 83, 2), und das andere biblische Wort: Als die Leviten und Sänger auf Harfen und Zithern spielten und ihre Stimme erhoben und zu singen begannen: Lobet den Herrn, denn er ist gut, wurde das Haus Gottes mit der Herrlichkeit des Herrn erfüllt (2. Chron. 5, 12—14).

Und doch muß ich an die kirchliche Liederkunst zwei Warnungen richten, die Warnungen, daß nicht zu wenig und nicht zu viel geschehe. Zu wenig geschieht in manchen neuesten Kirchenliedern, deren Text sich tief unterhalb der künstlerischen Linie hält und durch süßliche Reimerei von Herz und Schmerz und Lust und Brust, besonders in Herz-Jesu-Liedern und Grabliedern, die Andacht zerstört, statt sie zu erbauen. Wir werden also besser tun, bei den alten schönen Kirchenliedern zu bleiben, bis uns berufene Dichter neuzeitliche, fromme, volkstümliche und dichterisch hochstehende Psalmen und Lieder schenken. Aber noch eindringlicher müssen wir mahnen, daß im Kirchengesang des Guten nicht zuviel geschehe. Die Kirche darf nicht zum Konzertsaal werden. Wo das Amen des Gloria gar nicht aufhören will, wie bei einer Messe von Beethoven, wo der Priester am Altar mit der hl. Wandlung auf das Ende des Sanctus warten muß, wie bei mehr als einer Brucknermesse, wo das Agnus Dei gar kein Ende findet, da steht die Kunst nicht im Dienste der Liturgie, da steht die Liturgie im Dienste der Kunst. Am 20. Dezember 1928 hat Papst Pius XI. in einer besonderen Konstitution über die Pflege der kirchlichen Tonkunst zur Einfachheit des Gregorianischen Chorals zurückgerufen und Musikinstrumente nur zur Begleitung der menschlichen Stimme, nicht aber zur Vorherrschaft zugelassen. Wir müssen diese päpstliche Konstitution der Kirchenmusik auf das Notenpult legen.

Es war mir ein inneres Gebot, diese Zeitsorge mir von der Seele zu reden. Helft eurem Bischof, die Auswüchse und Verstiegenheiten einer unkirchlichen Kunst vom Heiligtum des Herrn fernzuhalten! Die alten Bilder sollen, auch wenn sie keine Kunstwerke sind, nicht bilderstürmerisch aus unseren Kirchen entfernt werden. Sie sind geweiht durch die Andacht des Volkes und die Weihe der Jahrhunderte. Anderseits sollen unsere Kirchen nicht mit allen möglichen geschmacklosen Fabrikwaren überladen werden. Die religiöse Kleinkunst hat in den letzten Jahrzehnten einen außerordentlichen Kunstfleiß entfaltet und auch dem Armen es möglich gemacht, sein Heim mit einem frommen und künstlerisch schönen Kreuzbild, Christusbild, Marienbild, auch mit Krippenbildern und dem Weihwasserkessel zu schmücken. Wir müssen, wo immer möglich, den Künstlern und Kunsthandwerkern helfen, die einen schweren Kampf ums Dasein führen.

DAS PROBLEM DES SAKRALBAUES. VERGANGENHEIT UND AUSBLICK

Vortrag, gehalten auf der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, Trier, 15. Oktober 1929

Von HANS KARLINGER

Bischöfliche Gnaden! Meine Damen und Herren!

Worin beruht das Unvergängliche einer christlichen Kirche — als Bauwerk und Kunstwerk betrachtet — im Ausdruck aller Zeiten? Ist es eine bestimmte Form oder Formvorstellung, eine bestimmte Norm, schaubare Formen so zu ordnen und nicht anders, oder ist es die reine Idee des Christentums, die diesen hohen, und im Grunde von keiner Seite, auch von der gegensätzlichsten angesichts gotischer Dome, barocker Heiltumsstätten bestrittenen Eindruck bestimmt?

Zur ersten Frage vorläufig: Form ist relativ, das wird uns eine kurze Betrachtung der



Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin

DOM IN MAINZ. BLICK AUS DEM WESTCHOR. VOR DER RESTAURATION

Man achte auf die verschiedenen Helligkeitsstufen. Vierung dunkel, im Langhaus die tragenden Rippen heller als die Gewölbekappen. Größte Helligkeit im architektonisch untergeordneten Ostchor.



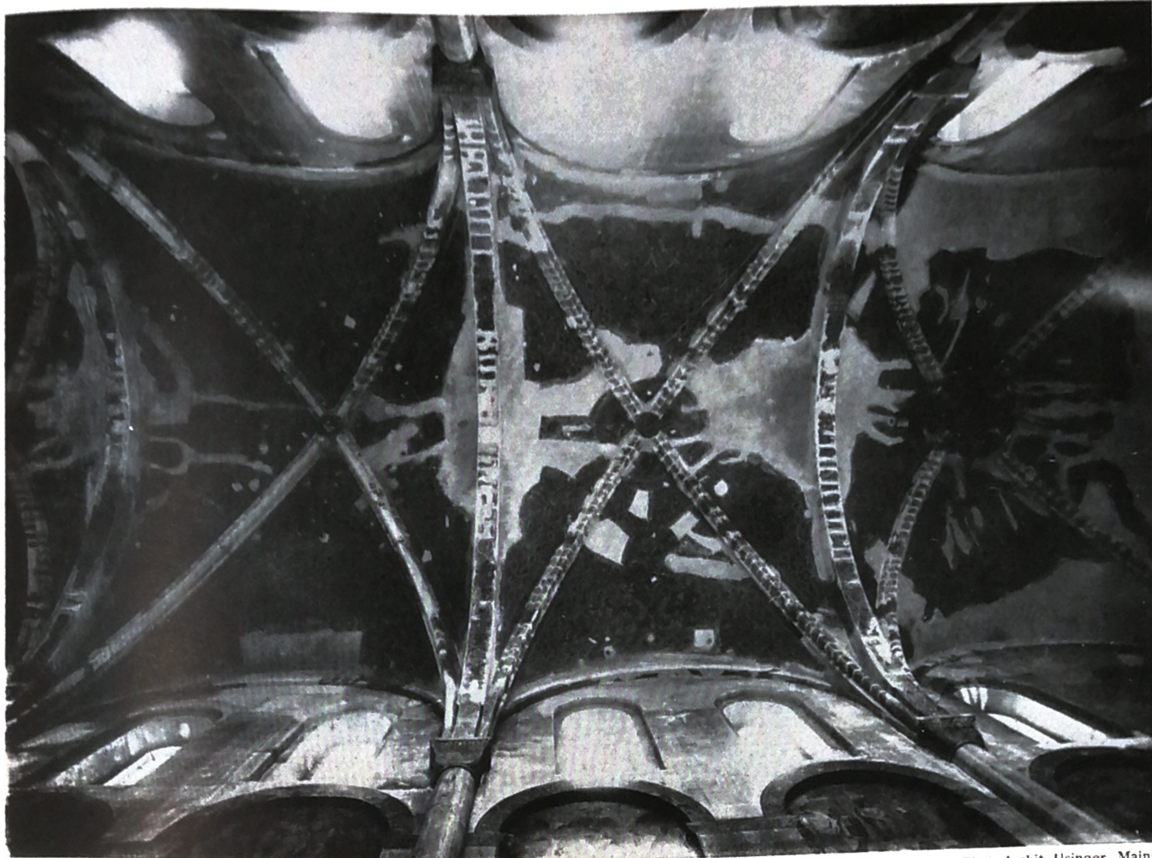
Phot. Fritz Grieshaber, Offenbach a. M.

DOM IN MAINZ. BLICK AUS DEM WESTCHOR. JETZIGER ZUSTAND

Vierung als der Mittelpunkt des Ganzen in größter Helligkeit. Langsames Abklingen im Langhaus. Rippen als tragende Glieder dunkler als die Gewölbekappen. Zweiter Helligkeitspunkt im Ostchor. (Zweiter Ellipsenpunkt!)

sog. Stile zeigen. Zur zweiten: Formordnung ist wohl bestimmt von dem Grundgefühl einer weltanschaulichen Haltung, aber auch sie schwebt im Reich des Sichtbaren. Zur dritten endlich: Idee zeugt gewiß Form und vermag sie zu verklären, aber ihre jeweilige Wirklichkeit — als schaubares, sinnliches, und damit den Gesetzen von Geburt und Tod verhaftetes Erlebnis — ist eben nur dann wahrhaft wirklich, wenn ihre Wirklichkeit nicht nur in der Ideologie des Erfinders lebt, sondern einen Widerhall besitzt in der Gemeinschaft der Zeitseele. Keine also der drei Welten: Form, Ordnung, Idee wird uns von sich aus allein berechtigen, das Kunstwerk eines Sakralbaues erschöpfend zu bestimmen, keine für sich allein wird uns zu gesetzmäßig geltender Aussage über das Verhalten und die Wirkung von Kultbau und Kultraum berechtigen, solange wir nur eine der Kategorien gelten lassen wollen; wir sprechen nicht ohne Grund von Formalismus, Nominalismus oder Ideologie. Erst aus dem Zusammenklang von Form, Ordnung und Idee wird das Bild ihres ewigen Lebens, nicht nur einer zeitgebundenen Erscheinung, aufwachsen als ein wahrer Leuchter in der Flut der Zeiten und Völker.

Schauen wir zurück zunächst in das Bilderbuch der Geschichte und fragen die Form nach ihrem Ausdruck. Wir sprechen von Stilen — im Kirchenbau nicht anders wie vor irgendeiner Gegebenheit aus künstlerischem Reich, und wir verfolgen das Auf und Ab, das Ringen um eine jeweils beste, d. h. den Zeitausdruck am reinsten spiegelnde Form. Wir erleben an diesem Ringen die Sehnsucht in der menschlichen Brust, das Wahrste, das Tiefste im Bild zu gestalten, auf daß es allen sichtbar werde und Dauer habe; wir verspüren die Gnade, die denen gegeben wurde, die solches vermochten. Aber wir vergessen auch nicht in diesem Augenblick, wo wir zunächst der Form unsere Aufmerksamkeit zuwenden, wie sehr all dieser Ausdruck zeitgeboren und zeitvergehend war und ist und wir sind als Historiker bescheiden genug, uns vor Augen zu halten, daß wir das Letzte vergangener Form nie enträtseln, daß der Wille eines romanischen Raums oder einer Halle der Renaissance nur vergleichsweise, nur als ein »als ob« zu uns herüberwirkt, und daß es darum Irrtum ist, solcher geschauten oder gefühlten Form von uns aus, von unserer Zeit her ein apodiktischeres Recht auf unsere Gegenwart einzuräumen, als das der erhebenden Erinnerung »ut priorum virtus in memoriam revocetur«, wie Honorius von Autun einmal sagt. Und erst dann, wenn so die Zeitbedingtheit und Relativität aller Ausdrucksform erkannt und bewußt ist, wird uns die wahre Kraft und die große Gnade, die echtem Kunstwerk innewohnt, lebendig: nämlich, daß es nicht allein vermag, dem Geiste seiner Zeit reinen Ausdruck zu verleihen für die Dauer der wenigen Menschenalter eines Stiles, sondern daß das Gesicht seines Wesens über diesen hinausragt, geltend für das fühlsame Auge aller Zeit. Aber wir vergessen dabei nicht, daß dieses Mehr-Sein, dieses Zeitlose in der Tat nur dann vorhanden ist, wenn das Kunstwerk reiner Zeitausdruck ist, d. h. wenn es ganz und notwendig dem Gesetz künstlerischer Wahrheit folgt. Wir sprechen von romantischer Form am Kunstwerk, wenn uns irgendwo denkbar erscheint, daß diese Form nicht unmittelbar, aus der Einheit von Leben und Gefühl einer Zeit geflossen sei, wir sprechen von romantischer Form, wenn wir innerhalb eines historischen Komplexes das künstlerische Erleben gespalten, in Richtungen gezwängt sehen, wenn — um ein großes Wort der Frühscholastik hier einen Augenblick für das Wesenhafte des Kunstwerks zu gebrauchen — die »diversarum formarum essentialis unitas« nicht mehr ihre symbolische Kraft auf das Ganze und die Einheit einer Zeit hin besitzt. Denn das hebt ja alle wahre Kunst über die Eintägigkeit alles dessen, was der Sprachgebrauch als Mode bezeichnet, daß wahre Kunst nicht nur augenblicklichem Gefallen und spontaner Meinung dient, sondern daß ihr Ausdruck bestehen bleibt vor der fremden Stirn einer anderen Zeitgesinnung. Der persönliche, individuelle Geschmack bewertet Kunstwerke höher oder tiefer, je nach Liebe oder Haß, nach Lust oder Leid — den Abstand vor dem echten Kunstwerk wagt nur literarische Aktualitätssucht zu zerstören. Und es ist wenigstens lieblos — wenn nicht mehr, das sei in diesem Zusammenhang gesagt — wenn man psychische Überspitzungen in literarischen Äußerungen unserer Tage als ein Argument verwerten will, das etwas Entscheidendes aussagen würde über künstlerische Bestrebungen der Gegenwart; wenn man moderne Kunst zu identifizieren versucht mit dem literarischen Zerstörungsressentiment, das zu allen Zeiten dann lebendig wird, wenn die Zeit nicht von der Tateinheit einer Idee getragen ist, wenn Vergangenes und Zukünftiges nicht mehr auseinander hervorgehen wollen, sondern vermeinen, gegeneinander stehen zu müssen.



Phot. Archit. Usinger, Mainz

DOM IN MAINZ. GEWÖLBE IM LANGHAUS. ZUSTAND NACH DER SICHERUNG DES BAUBESTANDES

Doch zurück! Was angedeutet werden sollte, ist die Doppelgesichtigkeit, die der Begriff Form erhält, wo immer man seinen geschichtlichen Ablauf betrachtet. Es müßte doch bedenklich stimmen, wenn man sich so recht vor Augen hält, wie wir ein Jahrhundert lang imstande gewesen sind, uns für alle Formen zu begeistern und selber dieser Begeisterung so wenig an eigener künstlerischer Tat entgegenzusetzen wußten im Bereich sakraler Kunst. So wenig eigener künstlerischer Tat will heißen, daß das große Wort einer memoria, einer Er—innerung, nicht zu eigenem, zeugendem, Form schaffendem Leben wurde, sondern umschränkt blieb von der Bannkraft der äußeren vergangenen Erscheinung formaler Haltung, dem historischen Reiz, der seinem Wesen nach Humanismus ist, wie jede relativistische Betrachtung der Vergangenheit — groß gewiß in seiner stoischen Ruhe, aber um eine Welt fern von der alles umspannenden Liebe christlicher Tat.

»Te saxa loquuntur« — von dir künden die Steine. Das Wort steht zwar auf einem weltlichen Denkmal — der Triumphpforte eines Salzburger Kirchenfürsten, aber ich glaube, man darf es als Leitsatz gelten lassen, wenn man in den Denkmälern des einstigen Sakralbaues Umschau hält.

Wie schlicht und fast arm wird der pomphafte Prunk spätrömischen Formapparates im Raumgesicht einer altchristlichen Basilika. Wir wissen ja längst, daß nicht einmal der Raumgedanke selbst irgendwie von den jungen Zeugen und Verkündern des Christentums stammt und gleichwohl — wie spricht der Geist der streng geordneten, demütig großen Gemeinschaft im Anblick einer Halle, wie sie den römischen Basiliken eigen ist. Wie wird alles Beiwerk klein vor der räumlichen Größe, vor dem erhabenen Bogen der Altarnische, die alles durchströmt, dem Symbol des Erlösers vergleichbar, das seine Konche trägt. Den Gläubigen, die da im 4. Jahrhundert in St. Paul vor den Mauern weilten, ging es — soweit man überhaupt Geschichte deuten darf — gewiß nicht um formale Reize, wie hätten sie sich sonst mit den heidnischen Formen der antiken Säule



Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin

DOM IN MAINZ. BLICK AUF DIE HOCHSCHIFFWAND. VOR DER RESTAURATION

Der zu starke Lichteinfall der gotischen Fenster in den Seitenkapellen entmaterialisiert die Pfeiler des Langhauses. Der Wechsel zwischen hellen und dunklen Horizontalschichten macht die Wand im optischen Eindruck unruhig.



Phot. Fritz Grieshaber, Offenbach a. M.

DOM IN MAINZ. BLICK AUF DIE HOCHSCHIFFWAND. JETZIGER ZUSTAND

Durch Abdunkeln der Seitenschiffenster und Aufhellung der Langhausfenster entsteht im Hochschiff ein gleichmäßiges helles Licht, dem die Seitenschiffe untergeordnet sind. Pfeiler, Dienste und Gurtbögen erscheinen in ihrer klaren architektonischen Struktur.

begnügt. Ihr Blick ging zur Opferstätte und es ist gewiß kein Zufall, daß wir immer wieder diese großen, machtvollen Apsiden finden — im Osten wie im Westen — die seit altchristlicher Zeit über das ganze Mittelalter hinweg gleichsam den Grundakkord im Kirchenraum bedeuten. Ihr Schauen und ihr Bilden war nicht anders, wie der erschütternd großartige Hymnus ihrer Gebete und wie in diesen gemeinsame Andacht und gemeinsame Not mit ihrer schlichten Größe redet, die antike Form am Ende römischer Welt nicht vermitteln konnte, weil nichts von dieser großen Gefaßtheit in ihr war, so wird Raum und Schauform altchristlicher Kirchen durch dieses tiefe Einheitsgefühl groß und gewaltig, die Teilformen aber — die römischen Palästen und Tempeln so viel Gewicht geben — sie bleiben fast gleichgültiges Beiwerk; nicht wichtiger, wie die lateinischen Worte, in die der hl. Augustinus seine Visionen kleidet.

Sind nun diese Räume, die so alles zu sagen scheinen, was uns heute bisweilen am Sakralbau höchste Wünschbarkeit dünkt, der christlichen Kirche Richtschnur geworden? Kanon einer Raumform, die allein dem Opferraum der Liturgie Recht, Maß und Wirklichkeit gäbe? Oder hat sich die Kirche in ihrem Wesen verleugnet, als an Stelle der frühchristlichen Basilika der Zentralbau des Ostens oder der romanische Dom des Nordens trat?

Wir wissen, keine der beiden Annahmen trifft zu. Die Zeiten ändern sich und eine andere Zeit, als die frühchristliche, sah in dem sichtbaren Gleichnis von Gottes Größe, von Kraft und Entsagung, ihr eigenstes Sinnbild. An Stelle der großen demütigen Gemeinschaft hat der byzantinische Zentralraum ein Gloria gesetzt — das »gratias agimus propter magnam gloriam tuam«, die Freude an der Herrlichkeit Gottes verklärt die Kirche der Heiligen Weisheit in Byzanz, bei deren Einweihung Justinian ausgerufen haben soll: »Salomo, ich habe dich übertroffen.« Jahrhundertelang ging durch die christlichen Völker des Ostens und Westens der Jubeltraum der lichtverklärten Halle, von Byzanz bis zum fernen Westen — den Templerkirchen Spaniens und Englands — von der Adria bis zur Slawengrenze im Norden reichten einmal die Denkmäler der geheimnisvollen Raumkraft des Kristallgefüges, das man Zentralbau nennt, und die Gralssage im Norden trägt seine Magie hinein bis in gotische Zeit — hier an dieser Stätte hat gotische Andacht der Gottesmutter eines der letzten Werke errichtet, die so ganz von der hymnischen Kraft des Mittelalters durchgeistet sind. Und heute, wo wir so bedachtsam das Zweckmäßige, so sorgfältig das liturgisch Erlaubte prüfen — mag es nicht belanglos erscheinen, daran zu erinnern, daß der Zentralbau seine Gestalt zu behaupten vermochte, trotzdem oder nachdem lange der Richtungsraum der Basilika Norm des Kirchenbaues geworden war, so sehr hat immer wieder das Erlebnis des Feierlichen, des Machtvollen die Zeiten und ihren anderen Willen übertönt.

Darf man das Raumerlebnis des oströmischen und mittelalterlichen Zentralbaues mit dem Gleichnis der Gloria zu umschreiben versuchen, so sei an ein anderes Gebet der Liturgie erinnert, wenn wir in romanischen Münstern oder Domen stehen: das confiteor. Schuldgefühl, Bitte und Hoffnung — Demut und Vertrauen zieht durch die steinernen Wände. Die Kraft junger Völker wogt auf — denken wir an Speier oder Worms oder Maria-Laach, und vergegenwärtigen wir uns die tiefe innere Sammlung, die in solchen Räumen einmal war, ehe noch spätere Zeiten ihre Andacht mit Lichtfluten verwischten, ehe spätere Zeiten die Sprache großer stummer Mauern, herbleuchtender Bilder nicht mehr vertrugen, ehe fremde und anders gerichtete — ich möchte sagen — bürgerlicher gewordene Frömmigkeit die harte, entsagende Spannung hoher Steintonnen, weitziehender Bogen, tiefer Krypten mit ihren umgänglicheren, anmutigeren Gebilden erfüllte. Wir wissen, es war nicht immer Armut und herbe Entsagung in romanischen Räumen — ein Blick auf den Andreasschrein im Dom hier genügt, um uns zu erinnern, daß romanische Räume auch einmal glänzen konnten in funkelnder Pracht, aber — gerade der Andreasschrein besagt es — diese Pracht blieb Dienst, blieb Gleichnis für das stärkere Bewußtsein, daß alle Dinge Gott dienen müssen, keines sprechen darf um seinetwillen. Von humanistischen Einbildungen einer »Natürlichkeit« oder »Richtigkeit« des Kunstwerks aber war jene Zeit noch so frei, daß sie eine Höhe abstrakter Form zu ersteigen vermochte — denken wir an Bogenfelder wie Autun und Moissac und versuchen wir einmal von solchen Bildern her den gemeinsamen Raumausdruck zu begreifen (nicht den falschen unserer Burgen- und Ritterromantik) — vor der Gegenwart staunend und bewundernd steht, auch, ja gerade auf entgegengesetzter Seite.

Wie sollte ich versuchen, das Gebet des Raumes oder des Körpers einer gotischen Kathedrale zu umschreiben? Es ist ja bekannt, wie spätere und andere Zeiten immer wieder vermeinten, da habe der katholische Gedanke gewissermaßen am stärksten das ganze schaubare Leben erfaßt, da sei er am leibhaftigsten wirklich geworden, wo Kathedralräume sich auftürmen, wo das drangvolle Gemüt umhüllt wird von dem Märchenschimmer gotischen Lichtes. Und wir wissen, wie das rationalistisch gewordene, historische — das 19. Jahrhundert vermeinte, man müsse nur solchen Traum reproduzieren und der einzig wahre und würdige liturgische Raum sei da.

Ja, was heißt einzig wahr, einzig würdig? War es die Zeit des Frühchristentums weniger, die nichts kannte von dem stolzen, Städte überragenden Empor gotischer Dome? War es die Zeit der romanischen Formen weniger, die sich nichts träumen ließ von dem Lichtwirbel einer Ste.-Chapelle in Paris, die noch nichts ahnte von der stillen, heimeligen Stimmung, wie sie aus Ketten gotischer Kapellen strömt und der sicher noch fremd war das Andante brausender Gebete und Gesänge großer Volksmassen in Hallenkirchen der Spätgotik. Wie müßig ist es — wenn man sich all dessen lebendig erinnert — sich an eine Form zu klammern, wie müßig, ja geradezu vermessen wäre es, sich einzubilden, die Frömmigkeit könnte gleichsam gebannt, heraufbeschworen werden allein im Angesicht aufsteigender Spitzbogen. Ja, wir stehen mit Ehrfurcht vor dem sich wölbenden, der Gnadenfülle eines Schutzmantelsymbols vergleichbar umhüllenden Raumgerüst gotischer Kirchen, wir stehen mit Ehrfurcht vor dieser »steinernen Scholastik«, die heute wieder Wort und Sprache schenkt vielen, denen es im Gewissen um Denken geht, wir stehen mit Ehrfurcht vor der stolzen Schönheit solcher Räume. Wieder klingt das »gratias agimus propter magnam gloriam tuam« an, aber jetzt nicht mehr aus dem stolzen Herrscherdasein eines Imperators, sondern aus der Innigkeit eines Seelenlebens, das durch die rauhe und — vergleichsweise zum Gotischen — arme Demut romanischer Formwelt hindurchging; das Haus eines Christkönig, der selber mitten steht in der Gemeinschaft aller; dem sich, nach alter germanischer Vorstellung vom Königtum, jeder nahen darf aus dem Volke, der das Recht der Gemeinschaft besitzt.

Für diesen Stil und für solche Raumform hat die Renaissance das Wort geprägt: arte gotica — die »barbarische Kunst«. Nicht waren es Heiden, die diesen Ausspruch fällten, Michelangelo, der Erbauer von St. Peter, hat nicht anders geurteilt. Wer einmal innerhalb der freien Weltbühne einer Renaissancekirche stand — Albertis Andreaskirche in Mantua, Wolf Müllers Michaelskirche in München — der begreift den Abstand. Und wieder wäre es verfehlt, von einem Wandel des Glaubens zu reden oder gar von Verweltlichung der Frömmigkeit — all das bezeugt uns nur, wie tief menschliche Gewöhnung geht, die äußere Schale der Form und ihre augenblickliche Erscheinung als Wesen zu deuten. Nicht der Glaube verschob sich, wohl aber sein Erleben. Und wenn wir das Schlagwort vom Erwachen der Persönlichkeit als einen bezeichnenden Zug der Renaissance gelten lassen wollen (in Wahrheit besteht dieses Erwachen seit Franziskus und Dante), so vermag es uns hier über den Sinn des Kirchenraumes der Renaissance etwa gleichnisweise soviel zu sagen: das Gotteserlebnis wird einmaliger, wird vielspiegeliger in der Vielheit der stadtbürgerlichen Menschen, verglichen mit gotischem Volkstum. Wenn tiefinnerliche Romantiker die Renaissance anklagten wie einen heidnischen Stil — wir können sie wohl begreifen, aber auch sie folgten dem menschlichen Zwang, der Erscheinungsform tieferes Recht zu unterlegen, als ihr vor dem Leben zukommt. »Im Hause meines Vaters sind viele Wohnungen«, heißt es in der Schrift.

Und gehen wir weiter! Vergegenwärtigen wir uns einen Raum wie den Salzburger Dom, wo alles ernsten Kampf und Abwehrbereitschaft atmet wie in einer Festung. Da klingt das »Credo in unum deum«, aber nicht als Tendenz, wie der sich einbildet, dem die tiefe Seelenlebendigkeit der Fides fremd ist, sondern dieses Credo ist steinernes Leben — te saxa loquuntur. Verrauscht ist die Hallenheiterkeit und aus dem demütigen Gebet, wie es in gotischer Kathedrale aufstieg, klingt jetzt Mut und Bereitschaft, klingt Forderung und Verzicht. Und dieses strenge, herbe, große Barock — wie träumend, wie verklärt heiter ist sein Antlitz anderthalb Jahrhunderte später in den Gehäusen waldumhegter Wallfahrtsstätten — in Vierzehnheiligen am Main, »auf der Wies« im Angesicht der Alpen oder an allen Punkten, wo aus der Fülle der Landschaft heraus der Gottesjubel leuchtender Bauten aufsteigt, wie Baumwerk inmitten gesegneter Flur: »wunderbar ist der Herr in allen seinen Werken«. Menschen des 19. Jahrhunderts haben von Verweltlichung, Bühnenspiel und Prunksucht des Rokoko gesprochen — nicht aus Laune

oder Bosheit, sondern weil ihnen der Kindesglaube der Volksseele, die solche Bauten liebte und noch liebt, nicht mehr lebendig und gegenwärtig war. Wer heute unberührt durch vorgefaßte Meinung vor einer Wallfahrtskapelle des 18. Jahrhunderts steht, der weiß, wie tief Naturverklärung in den Seelen dieser Zeit zum lebendigen Gleichnis einer Gottesandacht emporwuchs. Nicht Naturvergötterung — das Schicksal des insipiens, dem Gotteswissen fremd ist — sondern das demütige Glück dessen, der ein weiteres Weltbild schauen darf, wie es einmal vergönnt war Menschen gotischer Zeit.

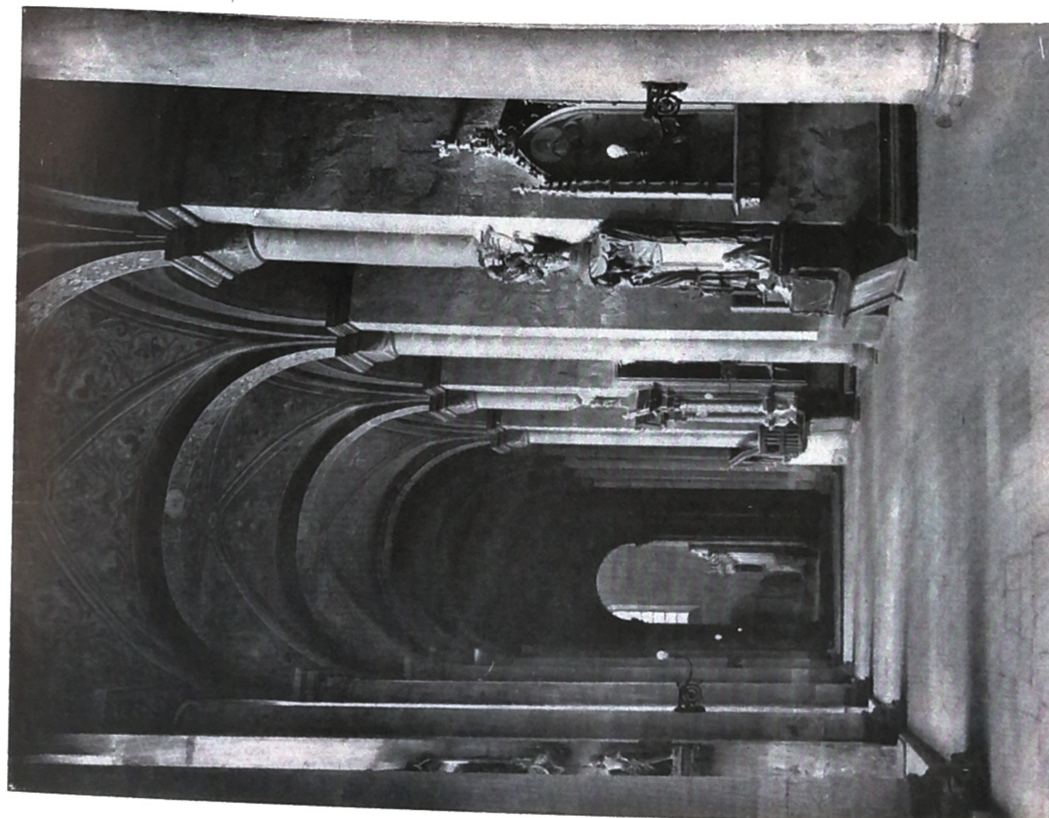
Vielleicht ist es unser Verhängnis, all dieses Fluten der Formenwelten mit den Augen des Verstandes zu sehen, zu wissen, wißbar zu machen. Die Unbarmherzigkeit einer geschichtlichen Mentalität, die nur vergleicht, die alles wägt auf der Verstandeswage des Relativen — ist es Zufall, daß frühere Zeiten sie nicht besaßen, oder aber, daß sie sich hüteten, sie zu gebrauchen? Darf man mit einer Setzung von Magie und Natur, mit der Fiktion eines magischen und eines natürlichen Weltbildes unser Unvermögen, Form rein zu erleben, sie nicht zum Schilde einer vernunftbestimmten Willensrichtung zu machen, erklären? Ich versuche darauf mit einem Worte von K. Muth zu antworten: »Die Seele schweigt, wenn der Verstand sie anschaut.«

Wir sehen heute den Trugschluß, der darin liegt, vergangene Form in ein Leben hinüberbeschwören zu wollen, dessen Mund und Zeuge sie nicht ist. Wir sehen, wie das Leben andere Wege geht, wie sich all das verschoben hat, was einmal die Basis vergangener Stile bildete. Und wir — d. h. alle Verantwortlichen, die sich berufen glauben, dem Glauben zu dienen durch ihrer Hände Werk, durch Bau oder Bild — kämpfen um Befreiung aus dem Ring einer Verstandessetzung, die Tradition und Form zu gleichen Werten machen möchte.

Was heißt Norm, Ordnungsgesetz eines christlichen Kultraumes? Die sich wandelnden Formen verkörperten eine Kette wechselnder Gefühlswelten: Demut, Hingabe, Jubel und Opferfreude, Tatbewußtheit, Hoffnung und Begeisterung bis zum verzückten Ahnen des Verklärten. Die Formenkette zeigte sich unendlich in ihrer Vielgestalt wie die Schöpfung — Gottes Welt. Und wir sehen heute das untragbar Harte einer Verstandesvorschrift ein, die das Wunder des gläubigen Erlebens und seine künstlerische Gestaltnahme festlegen wollte auf einen Typ, einzwängen in irgendein Formengehäuse; wir erkennen die Abminderung nicht etwa nur des künstlerischen Lebens, sondern vielmehr des religiösen Erlebnisses überhaupt, die in der Vorstellung liegt, man könne den Raum des Gottesopfers zu einem historischen Festsaal machen, wie ihn das 19. Jahrhundert so oft baute, um irgendein geschichtliches Schauspiel zu umgeben. Wir fühlen das Mutlose in der Einbildung, eine der wechselvollen Formen — die doch selber alle vergingen, wie es Gesetz menschlichen Werkes — sei allein berechtigt, als allgemein gültiges Gefäß, als stete Norm zu dienen für das Gleichnis vom Reiche, das nicht von dieser Welt ist. Oder ist es nicht Mutlosigkeit, zu glauben, weil irgendeine Formordnung irgendeinmal den Rahmen bildete tiefster Frömmigkeit, die Wirkung — d. h. die Auswirkung in der Form — würde die Ursache wieder ins Leben rufen?

Mit a. W., aus der Form allein können wir die Gesetzmäßigkeit, die all diesen Bauten vergangener Zeit ihren tiefen Sinn und ihr starkes Leben gibt, nicht herleiten. Nicht einmal dort, wo man der Form ein scheinbar tieferes, magischeres Recht einräumte, wie je im Abendlande, nicht einmal in der Ikonographie der griechischen Kirche würden wir einen solchen formalen Kanon restlos aufweisen können. Nebenher — da ich von der künstlerischen Gestaltung des Kirchenraumes zu reden habe, nicht von der liturgischen, so darf ich wohl voraussetzen, daß das hier Gesagte die Gesetzmäßigkeit des Liturgischen voraussetzt als unerläßliche Wesensbedingung, die so selbstverständlich ist, wie die Tatsache, daß ein Palast keiner mehr ist, wenn er wie ein Bauernhaus aussieht. Nur um Mißverständnisse zu vermeiden, sei das gesagt — die liturgische Norm des Kirchenbaues liegt in einem anderen Bereich wie seine künstlerische Gestaltung.

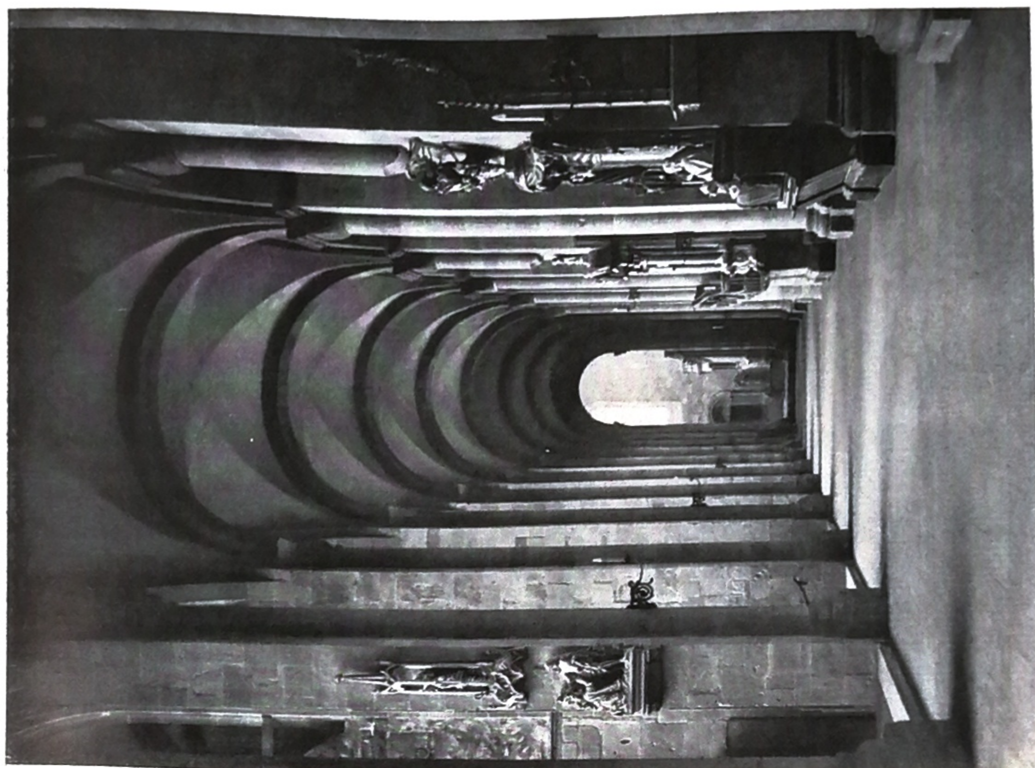
Man wird der Herausstellung des künstlerischen Faktors entgegenhalten: zu der Gesetzmäßigkeit des Sakralbaues gehöre vor allem die Tradition. Nun, wenn wir das hohe Wort Tradition gebrauchen wollen, wohl ist Tradition im Wesenskern einer ars sacra durch alle Zeiten und in allen Stilen — aber die sehen wir nicht in der zeitverbundenen Form ihrer Erscheinung, sondern in dem Verhalten, das diesen Erscheinungen zugrunde liegt: in der Hingabe, in der Tatkraft des Glaubens, der das künstlerische Werk in-



DOM IN MAINZ. SÜDLICHES SEITENSCHIFF. VOR DER RESTAURATION

Starker Helligkeitsgegensatz zwischen Pfeiler und Gewölbe.

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin



DOM IN MAINZ. SÜDLICHES SEITENSCHIFF. JETZIGER ZUSTAND

Ausgleich zwischen Wand und Decke. Dadurch größere Geschlossenheit des Raumes.

Phot. Fritz Grieshaber, Offenbach a. M.

spiriert. In einem Dienst am Höchsten, der nicht rechnet nach Zwecken, sondern der sich ganz gibt wie alle echte Kunst. Man kann Kirchenbauten als Kunstwerke nicht synthetisch konstruieren wie naturwissenschaftliche Dinge; wo ihre Gestalt nicht aus dem Leben fließt und zum Leben spricht, bleiben sie Konstruktion, gleichviel ob sie aus sog. traditionellen, oder aus sog. modernen Formen zusammengesetzt sind. Wenn wir ein Ordnungsgesetz für den Sakralbau finden wollen, so können wir es nur dort suchen, wo der lebendige Geist des Religiösen wirkt und nur versuchen, dessen Sinn zu erschauen und schaubar zu machen — so hat es vergangene Kunst immer getan und darum war sie groß. Es wäre müßig, hier von künstlerischer Freiheit zu reden — die ist jedem ernsthaft Schaffenden Voraussetzung, aber es ist nicht müßig, sich zu erinnern, daß für den Künstler nur die Freiheit des Schaffens auch gleichzeitig Glaube an das Werk bedeutet. Freiheit — nicht Schrankenlosigkeit: wer nicht mit Gott fühlt, baut Gott kein Haus, oder aber er lügt. Der Stufen aber des Fühlens zu Gott sind viele, das zeigt uns die Vergangenheit, wollen wir klüger sein wie sie, oder war nicht der Glaube zu allen Zeiten einer?

Damit stehen wir vor der letzten der drei Fragen, die eingangs gestellt wurden: der Idee des Christentums, schaubar in ihren Werken des Gotteshauses seit fast zweitausend Jahren. Was an solchen Werken schaubar, erlebbar, das habe ich versucht anzudeuten. Was den wechselnden Gefühlen zugrunde liegt als geistiges Fundament einer wirklichen Form, das künstlerische Erlebnis des christlichen Gedankens, das wurde als Norm und Ordnung bezeichnet. Form und Ordnung sind gleichsam das Außen und Innen der Werke, noch nicht das Gesetz, das dieses Außen und Innen fügt zum Ganzen. Das Gesetz ruht in der Idee der christlichen Lehre — ich fühle mich nicht berufen, hier mehr zu sagen. Aber noch einmal blicke ich zurück in die Geschichte der Stile, um an das eine zu erinnern: die Idee des Christentums blieb unverrückt, mochten sich auch Menschen — und das haben sie nicht nur heute getan — darum streiten, ob die Form Gott besser diene oder jene. Sie blieb unverrückt, wo immer der Glaube lebte, daß Gott jedes Werk annimmt, das aus wahrem Herzen wurde. Und wenn wir vermeinen, in echter Kunst etwas wie einen Schimmer des Göttlichen sehen zu dürfen, so ist es doch die gleiche Voraussetzung des Wahren, des Ungebrochenen, des durch keine Tendenz bestimmten Erlebens. Nicht Bildung und Wissen an sich — und sicher am allerwenigsten eine sog. »kunstgeschichtliche« — befähigt schon ohne weiteres zu der Erkenntnis, was an schaubaren Formen für ein religiöses Leben tragbar ist, und was nicht. »Sentire cum ecclesia« heißt auch hier mehr — soweit ich es zu verstehen meine — als eine Hingabe an Schlagworte, die der Verstand prägt und um die das Herz nichts weiß.

Wir erleben den Glauben anders wie Menschen des 13. oder wie Menschen des 17. Jahrhunderts, das ist uns allen bewußt. Und darum wird die Form, die uns gegeben ist, eine andere sein in ihren Lebensäußerungen. Wer die Zeit fühlt, fühlt auch ihre Sehnsucht zur Gemeinschaft, ihre Sehnsucht, wieder die Gesamtheit der Menschen zu erleben, fühlt das Ewige des Christuswortes: »Kommet alle zu mir, die ihr mühselig seid und beladen.« Glauben wir doch nicht, daß der Künstler, den Gott gesetzt hat als den Künder seiner Zeit in der Welt der Dinge, dem antworte mit Floskeln, die nur der Gelehrte kennt, mit Spitzbogen und Rokokoschnörkel; glauben wir nicht, daß ein echter Künstler so zu spielen vermag angesichts des eisernen Ganges unserer Zeit. Es ist nicht wahr, daß böser Wille und Kälte des Herzens all das verdrängt habe aus dem Reich unserer Kunst, was dem Sammler Neugierde und Befriedigung gibt: all das Spiel mit vergangenen Formen, die heute nicht höheren Wertes sind wie die Muscheln und Steine, mit denen ein Kind spielt. Nicht höheren Wertes im Angesichte dieser Welt. Nicht wir enträtseln den Sinn des Geschehens, das Generationen fügt und bestimmt — wir wissen nur aus der Vergangenheit des Christentums, wie seine größten Zeugen, die Heiligen, stets den ganzen Sinn ihrer Zeit faßten und sich nicht beirren ließen von dem anderen Gesicht anderer Zeiten, ich erinnere an den hl. Franziskus, den hl. Philippus von Neri.

Noch einmal: nicht die Form tut es für sich allein — auch die der Gegenwart bleibt kalt, wenn sie nicht der Geist trägt. Wenn wir Gott geben sollen, was Gottes ist, so sagt doch jenes Christuswort, daß wir auch der Kunst geben dürfen, was der Kunst ist. Um mit einem Wort von Jacquss Maritain zu schließen: »Vermenget nicht, was Gott so gut trennt.«